IL BARETTI

MENSILE — Le edizioni del Baretti — Casella Postale 472 — TORINO

ABBONAMENTO per il 1926 L. 10 · Estero L. 15 · Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 - CONTO CORRENTE POSTALE

Anno III - N. 8 - Agosto 1926

Fondatore: *PIERO GOBETTI*

La parola e l'arte

Nel leggere scritti come quelli recenti dello Spitzer, su « l'arte della parola » e la « scienza del linguaggio » (1), provo (e voglio confessarlo) l'onesta gioia di chi, tanti anni fa, inserì nel terreno una pianticella e la vede ora cresciuta in albero robusto e frondeggiante: cresciuta per opera di agricoltori che meglio di lui erano in grado di attendervi, e che hanno fatto e fanno quello che il diverso specificarsi dell'attività a lui toglieva di fare, o di fare nella misura necessaria, e che perciò, senza quell'altrui intervento, sarebbe forse perito per mancanza di cure o sarebbe rimasto come una pianta selvatica e poco sviluppata. Intendo della mia identificazione della filosofia del linguaggio con la filosofia della poesia o dell'arte in genere, e della conseguente mia identificazione della storia concreta del linguaggio con la storia della poesia e della letteratura. Ai recenti lavori del Vossler in questo proposito (*Aufsätze zur Sprachphilosophie*, *Geist und Kultur in der Sprache*) si aggiungono i parecchi dello Spitzer e di altri in Germania, e in Italia quelli del Bertoni, del Bartoli e della loro scuola. Ormai si è ben compreso che studiare la lingua non si può se non come linguaggio e perciò in funzione dello spirito del parlante, e che in questo studio il linguaggio degli originali scrittori è almeno tanto importante quanto le anonime creazioni linguistiche che a ogni istante si vengono attuando e divulgando, e nelle quali unicamente si faceva consistere un tempo lo studio della lingua, e che, anzi, quel volgere l'attenzione alle personalità degli scrittori vale a dimostrare in grande l'universale processo della creazione linguistica. E' chiaro che lo studio linguistico degli scrittori fa tutt'uno con lo studio integrale di essi, con quella che si chiama la critica o la storia letteraria che si prende a oggetto; e i critici letterari si sono sempre spinti dalla determinazione del motivo generale ispiratore di un'opera allo svolgimento di esso in tutti i particolari, che i grammatici e retori astraggono come cose di lingua e di stile; e parimente i linguisti, nel prendere ad esame la lingua di uno scrittore, sono spinti, se vogliono muovere nella buona via del vero, a risalire al motivo ispiratore, come all'anima del tutto che esaminano. Perciò mi piace molto che lo Spitzer accetti il mio *solum individuum effabile* (che si contrappone al detto scolastico e chiude in sè tutta l'asserzione della filosofia moderna contro l'antica e medievale); e più ancora che egli metta in guardia contro il meccanizzamento che potrebbe accadere dello studio linguistico degli scrittori, avvertendo che bisogna così studiare solo gli scrittori pei quali si prova simpatia e interesse, e inculchi l'amorosa lettura di quegli scrittori come il fondamento di ogni ulteriore lavoro e il punto di riferimento di tutti i sussidii che via via si domandano alle più varie ricerche. Mi torna a mente il vecchio nostro maestro De Sanctis, e il valore primario che egli dava alla lettura fatta con abbandono, a quella che egli chiamava la « schietta impressione », condizione per lui di ogni critica: quando quell'impressione non si è prodotta o si è lasciata raffreddare, nascono, egli diceva, tutte le fatue questioni e gli arbitrarii giudizii intorno all'opera d'arte.

Ma che debba accadere, ora, che i critici e storici della poesia siano costretti a richiedere ai nuovi linguisti il ricambio di quell'aiuto che già a questi porsero per la considerazione della poesia come individualità o come personalità che si dica? Una pagina dello Spitzer mi fa ripensare a tale evenienza. « Le mie conversazioni col Worringer (scrive nel primo dei due articoli citati, p. 171) mi resero chiaro che la successione degli indirizzi nella scienza dell'arte e della letteratura corre inversa a quella della scienza del linguaggio: mentre quelle due procedono dapprima dal grande individuo creatore, hanno coltivato la grafologia o fisiognomica stilistica dalla loro origine (romantica) e ora progrediscono a una *Storia dell'arte senza artisti* (cfr. il suo riflesso letterario, la *Storia letteraria senza letterati* del Wiegand); cioè a una sorta di grammatica delle attività artistiche, la scienza del linguaggio (anch'essa romantica) muove dapprima dal popolare, dal sopraindividuale e approda solo oggi al singolo e alla sua lingua. La scienza dell'arte grammaticheggia, la scienza del linguaggio s'individualizza. Questa successione storica inversa dei periodi scientifici si spiega agevolmente con la particolare conformazione degli oggetti considerati: la lingua è anzitutto comunicazione, l'arte anzitutto espressione, la lingua anzitutto sociale, l'arte individualistica. Perciò, solo dopo un gran raffinamento delle relative discipline, la lingua potè essere trattata anche come espressione e l'arte anche come comunicazione. L'individuo, dal quale un Wölfflin prescinde, è il punto di mira di un Vossler ».

Per fortuna, questa inversa vicenda è un caso particolare alla Germania, che non si ritrova o assai debolmente in Italia; e a noi pare troppo benevola la spiegazione, che, per ciò che concerne la storia della letteratura e dell'arte, dà lo Spitzer. In verità, il Wölfflin e i suoi non rappresentano un raffinamento della storia letteraria e artistica individualizzante; ma, per contrario, appunto per non aver ben concepita questa consolidità di pensiero storico-estetico, si trovano condotti a un deviamento, il quale, sotto aspetto moderno, è un ritorno (stavo per dire, un ritorno retrivo e reazionario) alla trattazione storica sul fondamento rettorico degli stili e di altre simili astrazioni, già da lungo tempo oltrepassate almeno nella storia della poesia (2). Del resto, il carattere della preparazione culturale del Wölfflin e degli altri, la loro inesperienza filosofica, danno chiaro indizio che non essi sono in grado di oltrepassare e sostituire una forma di storia letteraria e artistica che si svolse e si va svolgendo dal seno della filosofia moderna. I pochi, che in Italia avevano preso ad almanaccare con gli « schemi del Wölfflin », furono presto, dalle critiche che incontrarono, indotti a ravvedersi.

BENEDETTO CROCE.

(1) LEO SPITZER - *Wortkunst und Sprach - wissenschaft* (in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Heidelberg, 1925, fasc. 5-6); *Sprachwissenschaft und Wortkunst* (in *Faust*, eine Monatsschrift für Kunst, Litteratur und Musik, Berlin, 1925-6, f. 6).

(2) Si veda quanto già ebbi a dirne in *Nuovi Saggi di estetica* (2. ed., Bari, 1926), pp. 251-57; e cfr. *Critica*, XXI, 99-101.

La critica che non c'è

Una delle caratteristiche più salienti nella nostra cultura contemporanea è il dilagare di una vastissima letteratura critica, dal giornale alla rivista, dall'opuscolo al libro. L'assimilazione dell'estetica crociana, la discussione dei principi e dei metodi critici condotta fino ai termini estremi, la sostituzione della critica « estetica » alla critica « storica » e filologica, hanno dato a questa letteratura un'intonazione di nuovo Walhalla, un aspetto sgargiante, un atteggiamento rivoluzionario. Essa si pone, senza dubbio, nella proporzione di dieci a uno con la letteratura originale italiana degna di qualche odierno conto, e la soffoca sotto il peso della propria espansione. E' quasi riuscita a soppiantare la lettura diretta del libro con quella dell'articolo critico che lo riguarda, e a guidare praticamente — in alcune sue manifestazioni giornalistiche — la scelta dei rari compratori. Ora possiede organi esclusivamente propri, sopra i quali mette in mostra tutte le sue opulenze come alla fiera, e il controllo più o meno sicuro di tutta la stampa, di quasi tutti gli editori. I critici, che un tempo erano gli scapigliati, gli isolati, i melanconici della cultura, ora costituiscono una potente organizzazione e alimentano meglio di tutti il lavoro dei torchi.

Di fronte a così splendide affermazioni di imperio l'uomo della strada s'inchina reverente: e con rispettoso ossequio legge le recensioni, legge gli articoli e i saggi, rilegge recensioni, articoli e saggi quando di anno in anno si raccolgono in volume. Ma due cose saltano subito agli occhi anche dell'uomo della strada: una, che i giudizi dei critici concordano generalmente per sentenze e argomenti, con greve uniformità (e anche quando discordano, si somigliano sempre a perfezione); la seconda, che lo stesso metodo, lo stesso svolgimento di analisi e d'interpretazione, è meccanicamente applicato a tutte le opere e a tutti gli autori, sì che udiamo parlare con il medesimo tono dei grandi e dei piccoli, dei nuovi e degli antichi, e giustificare in genere sempre gli stessi gusti e le stesse convinzioni. Per lo più questo meccanico processo si svolge attraverso una incalzante e dialettica disquisizione sulla forma e sul contenuto dell'opera in questione, alla quale non si può a meno di annuire via via, ma neppure di rimproverare, giunti alla fine, una sostanziale inconcludenza e un'elegante e sofistica eliminazione di tutti i veri e concreti problemi del critico.

Guai se un critico, per ferma volontà o per buona ventura, si stacca in pratica da questo piano di lavoro e, — in luogo di porre il suo ingegno a servigio del dominante, giustificando e lodando quel che « tutti » approvano per il momento o i grandi direttori di scena mettono in voga, condannando ciò che non incontra il favore nè di « tutti » nè dei potenti, — questo critico esprime un libero e personale giudizio, buono o cattivo non importa, ma franco e leale. Quell'uomo è finito; si comincia a gridare ai quattro venti che egli « non capisce » l'arte, che « non capisce » niente: e con l'insulsa mistica del « capire » e del « non capire » lo si addita al disprezzo universale. E sventura se un giudizio spontaneo del pubblico o dei giovani più intelligenti e più arditi, uno di quei segni di gusto naturale che spesso dànno la vera misura delle reali possibilità di sviluppo che una cultura offre, indica e impone all'approvazione o al disprezzo dei più un nuovo libro avanti che la critica se ne sia *occupata*: succede, d'un tratto, la confusione delle lingue.

Per concludere, l'uomo della strada si convince che oggi in Italia c'è la critica come organizzazione pratica di correnti d'opinione formalmente elaborate, — ma la vera critica, quella che fa grande una cultura, salvo rari casi — non c'è.

Vediamo in che cosa dovrebbe consistere questa critica che non c'è.

* * *

Anzitutto, sarebbe necessario convincersi che la natura della buona critica è di essere personale quanto la creazione dell'artista. E poichè la personalità di un individuo in tanto comincia a distinguersi in quanto è diverso dagli altri, non è il caso di far maraviglie o scandali se un critico si permette di condannare o deprezzare quel che la maggioranza degli altri critici esalta, e viceversa. L'unico requisito esigibile è la ponderazione matura e riflessa d'ogni giudizio: quale il giudizio debba essere per essere buono non si può mai seriamente prestabilire. Anzi, chi si mostra tepido ammiratore di Dante o limita il valore poetico di Leopardi o vuole infrangere addirittura qualche idolo portato in trionfo, attira sempre l'attenzione delle persone ragionevoli come un avversario ideale con cui è doveroso discutere: semprechè, ben s'intende, la sua eterodossia o iconodasia non sia un artificioso e ostinato sistema di voluta originalità nè si copra di *boutades* e di colpi al vento, ma risulti caso per caso da intima e consapevole meditazione.

Tutti i grandi critici hanno avuto e hanno sempre qualche opinione opposta a quella dei più, e usano tenacemente difenderla proprio come il segno della loro personalità. E opinioni di questo genere possono presentarsi in loro, appunto perchè essi non operano meccanicamente sull'opera d'arte come su materia inerte, nè ascoltano i volubili soffi della pubblica opinione, ma sogliono criticare interrogando sè stessi e dialogando interiormente con l'altra personalità, quella del creatore, di cui essi si ergono a giudici. Le sentenze di questi giudici sono pertanto elaborazione di spontanei sensi di favore o di sfavore; sono lo sviluppo concettuale di puri e semplici atti di gusto. Ora, il giorno che anche i minori critici, e tutti coloro che di critica fanno professione, si abitueranno a considerare come proprio compito fondamentale quello di comunicare i loro giudizi personali e di giustificarli a sè stessi e agli altri, si sarà fatto un gran passo verso quella critica di grande stile, che altrove costituisce uno dei filoni più importanti della letteratura e non un'istituzione parassitaria e utilitaria, e che da noi non conta se non pochi, per quanto grandi nomi.

Nè con ciò si esclude la funzione universalizzatrice della critica nè la sua dignità storiografica. Ma l'una e l'altra possono essere evidentemente raggiunte non già attraverso l'impianto à *forfait* di schemi dialettici, bensì mediante l'approfondimento che il critico fa di sè stesso, come persona giudicante, e la risoluzione dei problemi che liberamente si generano dalle sue meditazioni. E in questa maniera il critico, non preoccupandosi degli altri critici (nel qual novero sono, in varie gradazioni, tutti coloro che leggono con qualche senno e buon senso), sarà tuttavia di guida agli altri meglio che ora non sia: per la virtù di quel vecchio motto che solo gli esempi trascinano, e più per la profonda verità di quel principio romantico che la strada maestra dell'universale è l'elevazione dell'individuale a personalità libera e autocosciente.

Da questo punto di vista si può anche risolvere abbastanza facilmente l'interminabile dibattito sulle varie forme di critica, che questa primavera ha tenuto ancora occupate per due mesi le colonne di un giornale letterario offrendoci per tutto risultato la ripetizione più o meno brillante di argomenti notissimi sollevati intorno allo stesso argomento fin da venti anni fa. E' chiaro che parlare di critica estetica in contrapposto alla critica storica, filologica o (all'antica) « letteraria », può aver luogo soltanto come designazione dell'introdursi di nuovi principi e interessi nel campo della critica conforme a una nuova epoca del pensiero e della cultura, della condanna infine di varie forme di pseudo-critica. Ma di critica in senso stretto non ce n'è può essere che una sola: « la critica », senza aggettivi. Giacchè non v'è altro modo di criticare che comprendere e discutere e giudicare un'opera d'arte *primo* tenendo bene presente che si tratta di opera d'arte, *secondo* procurando di appuntare nella sua interpretazione tutte le proprie energie spirituali.

E la critica così fatta è ad un tempo estetica, storica, filologica e letteraria e via dicendo, nell'unica forma legittima e possibile: che altro è infatti se non giudizio storico quello per cui si determina il valore e il significato di un'opera d'arte? e non è filologia, anzi l'unica seria filologia, l'esame dell'espressione e delle armonie poetiche e della tecnica? e non è letteraria l'esposizione garbata e ragionata di un giudizio di gusto? Analogamente la critica è anche filosofica, dialettica, empirica, — tutto; ma non ha mai bisogno se è schietta e genuina, di tutta la coorte de' suoi appellativi per definirsi; si presenta, come gran signore, da sè, e lavora da sè. Il che non è male osservare oggi che sotto lo specioso pretesto della « critica estetica » (che i ragazzi delle scuole scambiano senz'altro con l'amplificazione retorica) i critici si son dati all'ignoranza della storia e della filologia: e se non affettano d'ignorare la filosofia, il modo in cui ne usano fa desiderare che l'ignorino. Mentre al critico non disdice la varietà della cultura nè la versatilità degli interessi spirituali quando l'una e l'altra giovino a renderlo più agile e sicuro interprete, più limpido commentatore e anche — se non vi dispiace — più fine e avvincente scrittore.

SANTINO CARAMELLA.

Il dovere degli intellettuali

Non c'è conciliazione possibile tra politica e cultura, nell'Italia d'oggi, o nello Stato attuale, come dice Malaparte, delle cose d'Italia, se non per la cultura nata o in via di nascere da questa politica, cioè per una cultura, che, mondata finalmente d'ogni peccato di soggezione straniera o di false mire universalistiche, possa dirsi e sia, nei modi, nelle forme, nel pensiero, nello spirito e nei suoi fini ideali, prettamente nazionale. Roberto Forges-Davanzati nega anzi che possa esistere per gli italiani altra cultura che questa: e cioè che non sia nello stesso tempo espressione e strumento della politica italiana nel mondo. Lungi dal considerare come antitetici i due termini di politica e cultura, egli afferma che sono intrinseci l'uno dell'altro; che non possono andare e non andarono mai disgiunti.

. . . .

Insomma uomini di cultura, poeti, letterati, artisti, questa « dispersa e vile famiglia degli intellettuali », credette di non fare politica, e invece, anche quando si spacciava per una famiglia di pensatori, filosofi, artisti puri, fece sempre una sua politica o intellettuale o culturale o artistica contro l'Italia antica, civile ed eroica, per un'Europa moderna, barbara e borghese. E poichè questo è, grosso modo, una verità storica inconfutabile, io mi domando in chi mai essa potrà trovare difesa quando le nuove generazioni avranno accettato il giudizio che oggi viene così chiaramente espresso da questi due scrittori.

Con i quali non possono non concordare coloro che a questa famiglia « dispersa e vile » non appartengono; dico come pensatori, scrittori, poeti ed artisti indipendentemente dalla politica militante. Poichè, prima di essere un problema politico, questo che Roberto Forges-Davanzati e Curzio Malaparte pongono su la carta, è un problema di orientamento spirituale ed artistico.....

UMBERTO FRACCHIA.

Procuriamo di esercitare severa vigilanza e spietata critica su quanti nel campo degli studi introducono tendenze politiche e nazionalistiche; miglioriamo noi stessi e gli altri con l'osservanza della più stretta lealtà, nell'indagine del vero; e avremo lavorato a tener in vita l'unità della cultura e l'umano consenso e l'umana fratellanza, avremo provveduto a conservare e ad ampliare la bella città, nella quale tutti possiamo ritrovarci cittadini, la vera *civitas humani generis*. Per mia parte, io pure con la buona volontà di tener conto delle seduzioni del cattivo esempio e di altre circostanze attenuanti, debbo confessare che non mi sono mai interamente riconciliato con tutti quei cultori di studi, che, durante la guerra, ho visto pronti a storcere la scienza a servigio delle lotte pratiche, e li guardo sempre con diffidenza. Se hanno tradito una volta la verità, perchè non la tradiranno ancora? Forse perchè, allora, la tradirono per amor di patria? Ma la verità non si tradisce per amore di nessuna cosa o persona; e, se si concede che sia lecito tradirla per la patria, perchè non dovrebbe esser lecito poi tradirla per il figlio, o per l'amico, e, in fin delle fini, per nostro signor sè stesso, il quale, anch'esso, conta per qualcosa?

BENEDETTO CROCE.

Croce allo specchio

I.

Il titolo può sembrare ma non essere irriverente, poichè è risaputo che ogni aspetto frivolo della vita non interessa il filosofo abruzzese, esteta e antiretorico per natura. Pure, una mattina, nel mite silenzio della sua casa, si levò con una ruga su la fronte piana ed ampia, e gli occhi mobilissimi, che contrastano con l'atteggiamento semplice e buono di tutta la persona, andavano inquieti in cerca di qualche cosa: lo specchio.

E come in quella pace i ricordi prendevano forma, la fronte del filosofo diventava serena e sorridente, dissolvendo a poco a poco il velo d'ombra che l'offuscava, e rimirandosi nello specchio terso dello spirito: il poeta in potenza si ritrovava spontaneamente nel critico in atto. È sempre così deve accadergli, non già soltanto in questo *Contributo alla critica di me stesso* (Bari, Laterza, 1926); giacchè tutta l'opera sua più penosa di ricerca, nasconde un fondo emotivo, che, se non si è concretato in poesia, non si è mai irrigidito in sterile analisi. «Io osservo di continuo in me — scrive nella *Critica* (1926, fasc. II, pag. 115) — come le commozioni, che mi prendono l'animo e che, se io fossi poeta, si convertirebbero e svilupperebbero in lirica, trapassano presto nel mio spirito in materia di riflessione, d'indagine e di analisi; cioè, si fanno pagine di prosa». Non poteva dunque accadergli diversamente neppure quella mattina di primavera del 1915 in cui si pose a scrivere queste pagine, le quali vennero pubblicate, nel 1918, soltanto in cento esemplari numerati, introvabili fra noi, nonostante le traduzioni inglese, tedesca e francese; chè il Croce non aveva voluto saperne d'una edizione italiana da mettere in commercio, sicchè si doveva ricorrere alle edizioni straniere se, conosciuto l'edificio crociano, prendeva vaghezza di sapere ciò che di esso ne pensava l'autore. Il quale ha dovuto persuadere sè stesso prima di decidersi a dar forma al mònito di Goethe: «Perchè ciò che lo storico ha fatto agli altri, non dovrebbe fare a sè stesso?». Ma, appunto perchè critico, non ha fatto *confessioni*, chè, stimandolo utile confessarsi in ogni istante, altrettanto inutile gli è parso «esercitare un giudizio universale sulla propria vita»; nè ha scritto *ricordi*, perchè non è poeta, e neppure *memorie*, le quali, essendo cronache della vita vissuta, per esser le sue quasi tutte racchiuse nella cronologia dei suoi libri, non presentavano nulla di ricordevole. Queste, almeno, le giustificazioni che il Croce adduce per aver preferito di abbozzare la *critica* di sè stesso, anzichè rievocare liricamente lo svolgimento della propria vita. Ma è poi sempre riuscito a camminare sul tagliente filo di rasoio della critica pura, senza dar mai nel trabocchetto dei ricordi o memorie?

Se si guarda all'insieme, questo *contributo* è essenzialmente critico; se si amano le notazioni particolari, non manca del *pathos* delle confessioni; se poi, com'è più conveniente, si considera nella sua totalità, rientra perfettamente nel grande circolo degli scritti crociani, che sono espressione integrale della *umanità*, se così posso dire, dello scrittore.

Senza dubbio, la impostazione filosofica, che caratterizza tutta l'opera del Croce, e specialmente la *Filosofia dello spirito*, dove ha mantenuto, almeno nei primi volumi, il rigore classico del trattato, non gli ha impedito di trasfonderle la calda vita della sua anima, che, se non prorompe impetuosamente, per il predomio del rigore logico, si esprime sempre con tutto lo slancio di cui è capace un'intenditore geniale del bello. Ma, nella grande mole della produzione crociana, anche lo studioso, che, sotto l'impostazione dei problemi più astrusi della filosofia, sa vedere e comprendere l'animazione appassionata, che lo scrittore sa darle, è indotto a preferire alcuni scritti fra gli altri, quelli, cioè, che lo accostano meglio all'*uomo* Croce, e glie lo rivelano nella sua verace passionalità. Giacchè mi sembra tempo di rilevare che l'immagine dura, quasi inaccessibile, che si è fatta comune del filosofo abruzzese, è quant'altra mai falsa e irreale. La natura stessa degli studi crociani, e l'ambiente in cui sono cresciuti e si sono imposti, hanno certo contribuito a far pensare — di lontano — a un Croce che non esiste; ma, anche ai più restii ad accostarsi agli studi filosofici, basta fermarsi su le «postille» della *Critica*, su gl'intermezzi polemici raccolti in *Cultura e vita morale*, su le *Pagine sparse*, che formano alcuni volumi curati dal Castellano, e su i frammenti o le note in genere (*Montenerodomo*, *Pescasseroli*, *Un angolo di Napoli*, ecc.), per convincersi che il critico, vigile sempre nella difesa delle sue teorie, è un uomo di passione, che, nello sviluppo di quelle stesse teorie, ha trovato lo sbocco alla sua vigorosa umanità. Sentite allora che il filosofo non ha rinunziato a vedersi nella limitatezza dell'uomo comune, e che, infine, tutta la sua opera non è che una celebrazione incessante e crescente della validità dello spirito umano nella sua assolutezza: scoprite, insomma, costantemente il poeta che si nasconde nel bozzolo del critico. A mano a mano che, dal primo annunziarsi — nel 1894 — della sua teoria estetica in quel «libricciuolo polemico sul metodo della *Critica letteraria* e sulle condizioni di essa in Italia», è salito alla più recente conquista della identità di storia e filosofia, che rappresenta il massimo sforzo del suo spirito nel raggiungere l'estreme conseguenze delle sue premesse, egli ha sentito farsi più umile la sua persona, non solo per quell'innato bisogno di starsene in solitudine, ma come contemplando non l'opera propria, bensì l'opera stessa dell'uomo, che tutti gli uomini posson fare migliore, perchè lo spirito umano non ha confini. «Il filosofo — così nella *Filosofia della pratica* (p. 7) —, che si ripiega su sè stesso, non cerca il sè stesso empirico: nè Platone filosofo cercava il figliuolo di Aristone e di Perictione, nè Baruch Spinoza, il povero giudeo malaticcio; essi cercavano quel Platone e quello Spinoza, che non è più Platone e Spinoza, sì bene l'uomo, lo spirito, l'essere in universale». E non ha egli forse insegnato — non certo in senso meno che alto — che in ogni uomo vi è un filosofo, dove appunto s'insegnava che il filosofo è un essere *sui generis*, e che, parimenti, in ogni uomo vi è un eroe, dove Carlyle ed Emerson e i loro seguaci costruirono una teoria degli «uomini rappresentativi»? E cos'è mai questa reintegrazione e universalizzazione dell'eroismo se non l'umiliarsi dell'uomo, che riconosce in tutta quanta la specie umana la potenza assegnata ai privilegiati? Il rivalorizzatore della filosofia «mondana», si è compiaciuto di vedersi con la blusa della folla sul solco scavato dai suoi simili, per contribuire all'opera comune. Dove si esprimeva una potente personalità, egli ha sostituito spontaneamente e semplicemente una persona, quasi un uomo comune; e così s'è visto, senza guizzi di tragedia e spasimi mistici, in questo *Contributo*, in cui, vincendo la critica stessa, non ha potuto frenare la voce del sentimento, che come palpito di piccola fonte, ripalpita nella inevitabile contemplazione della vita passata: sia che rievochi pacatamente la sua infanzia, o che ci parli di questa Napoli di piccoli bibliotecari, dove ha vissuto e vive, e, insomma, quasi in tutto il rapido sfondo che gli serve a disegnare il formarsi della sua mente di filosofo. Una vita, che si rivede senza sbalzi furiosi, anzi come una placida corrente fluviale sul piano erboso, anche se non sempre ridente, perchè tutta la vita, per essere opera dell'uomo, è per lui normale e buona. Ma, appena riflettete a questa critica con mente di critico, e, ad ogni accenno del modo come sorsero tante opere vigorose e originali (che il Croce fa quasi con un senso di serena umiltà), riferite le opere stesse nella pienezza della loro vitalità, vi accorgete che in questa esistenza, che vuol apparire serena — com'è in effetti esteriormente —, l'elemento drammatico è tutt'altro che assente, se lo stesso filosofo fa confessioni come questa: «Quegli anni (della prima giovinezza) furono i miei più dolorosi e cupi: i soli nei quali assai volte la sera, posando la testa sul guanciale, abbia fortemente bramato di non svegliarmi al mattino»; o come quest'altra, che rientra più vivamente nel dramma del pensiero crociano, ed è un grido della volontà vittoriosa: «Appresi che il corso della storia ha diritto di trascinare e schiacciare gl'individui». Giacchè, in questo *apparente* contrasto d'una serenità quasi borghese, restìa a partecipare al prorompere della vita che travaglia il mondo, e la più fervida adesione a questa vita medesima in quanto è pensiero, meditazione, e quindi dubbio, dramma interiore, mi pare che si risolva e si affermi potentemente la personalità del Croce. «..... Ma questa esistenza — ci suggerisce ancòra nella *Filos. della pratica* (p. 4) —, quasi fisicamente delimitata, con la quale l'attività pratica si mostra nella vita, distaccata da quella teoretica, non ha certezza alcuna; e non è neppur, come si crederebbe, un fatto che s'imponga da sè. I fatti non s'impongono mai da sè, tranne che per metafora: soltanto il nostro pensiero se li impone, quando ne ha fatta la critica e ne ha riconosciuta la realtà». Orbene, la sua vita esterna è stata veramente tranquilla, senza scosse precipitose, tranne l'ormai lontano svegliarsi «sepolto sotto le macerie e fracassato in più parti del corpo», con accanto la madre il padre e l'unica sorella morti, nella orrenda catastrofe che distrusse Casamicciola. Ma, da allora appunto, comincia il rodio dell'uomo, che, per la prima volta, forse, si sente vivo, e s'interroga, si scruta, e domanda alla vita che cos'è la vita. S'accorge, per la sua stessa natura meditativa, e sin d'allora inchinevole a cercare la sostanza delle idee fra i rottami formalistici e gli sfarfallii retorici di una filosofia dozzinale e impura, che la chiarezza dei concetti si acquista con l'elaborazione dei concetti che si hanno, anzi con una incessante, spietata inchiesta interiore; e, solo, senz'altra guida che il suo istinto critico, superando, quasi prima di averlo ricevuto, l'insegnamento di Antonio Labriola, si pone a costruire in sè stesso la sua idea del mondo, abbattendo l'idea degli altri, eppure aderendo con passione a certi modelli titanici della sua meditazione: Vico e De Sanctis su tutti, ma da tutti sciolto nello stesso momento in cui li ha collocati nella miglior luce storica. E qui giova ripetere che la sua formazione mentale non si è fatta, come erroneamente si crede, su Hegel e gli hegeliani. Certamente il dissodamento e il volgarizzamento della filosofia idealistica, già iniziato in Italia dai meridionali (Spaventa, De Sanctis ecc.), che ha formato tanta parte dell'opera rinnovatrice del Croce, il quale, oltre a tradurre l'*Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio* (1907) ha largamente contribuito alla pubblicazione dei «classici della filosofia moderna» del Laterza, ha influito — nel paese delle etichette — alla sua classificazione di hegeliano; ma nessun equivoco, per chi voglia intenderlo, è più pericoloso di codesto. Già sin dal 1904, in uno scritto della *Critica*, che poi venne ristampato nelle due edizioni di *Cultura e vita morale* (1914-1926) egli fissò, anche per il pubblico minuto, il suo atteggiamento di fronte all'Hegel, concludendo, in sostanza, con questa domanda: — E se hegeliano non era lo stesso Hegel, come potrei esserlo io? — A quel breve scritto, pieno di buon umore, è bene riferirsi ogni volta che ricorre l'affermazione dell'hegelismo del Croce; ma meglio ancòra, trattandosi di gente preparata — a tutta l'opera sua (e particolarmente al *Saggio sullo Hegel* (1907-1913), chè, se mai, ha avuto, come ho detto, due punti di orientamento, assolutamente italiani e meridionali per giunta: Vico e De Sanctis; Vico, che gli ha nutrito l'avida mente come fonte naturale, De Sanctis, che, nel fargli ritrovare la giustificazione filosofica dell'arte, gli ha cosparso di rose le asperità della ricerca, contribuendo a quella prodigiosa fioritura di saggi letterari, che sono tra le cose più belle della sua produzione. Nella critica letteraria del Croce — che ha seguito i gradi dell'evolversi della sua teoria, passando dagli scrittori italiani della seconda metà del sec. XIX ad alcuni dei più grandi rappresentanti della letteratura europea: Dante, Ariosto, Shakespeare, Goethe, Corneille, ecc. —, lo studioso, che lo ha seguito, pensiero per pensiero, nel suo cammino, sempre col cuore desto accanto a un cuore più vivo, si solleva come su una ridente primavera — una primavera, però, che non attutisce i sensi, bensì li rianima della vera luce della poesia, che non è sogno, ombra impalpabile, ma vita del nostro spirito, prodotto della nostra umanità.

Al Vico e al De Sanctis, elementi vivi della formazione crociana, si suole aggiungere, come ho detto, Antonio Labriola, anzi lo stesso Croce lo ricorda con insistenza non solo per il libro *Materialismo storico ed economia marxistica* (1900-1921), ch'egli scrisse sotto la spinta dei problemi suscitatigli dal maestro dell'Ateneo romano, ma anche per un certo intimo calore del discepolo verso il maestro. E, senza dubbio, il Labriola ha partecipato al formarsi della mente del Croce; ma va detto subito che vi ha partecipato in senso *negativo*, dove il Vico e il De Sanctis han contribuito positivamente. La meditazione della teoria marxistica ha certamente anticipato la filosofia della pratica; ma, nè del Marx, nè del Labriola, è più nulla rimasto vivo nell'opera crociana, che si è, via via, ora per ora, accresciuta sempre autonoma, in un lavoro di oltre trent'anni, che non conosce soste, e cerca riposo lavorando.

(Segue) V. G. GALATI.

Simbolismo francescano

S. Francesco non poteva prevedere le conseguenze che sarebbero derivate dal suo gesto allorquando spogliatosi degli abiti, li scagliò a' piedi del proprio padre

In quel momento il fondatore d'un nuovo ordine monastico taceva; sola parlava un'anima che gli Evangeli avevano destata, e il suo linguaggio riusciva altrettanto incomprensibile al negoziante di panni, che al pastore d'anime davanti al quale il gesto decisivo era avvenuto. Il gelo che fuori incrinava l'aria, non era nè meno ostile, nè meno freddo di quello che era nelle anime dei ragguardevoli personaggi adunati nella casa del Vescovo.

Solitudine e gelo era ciò che l'attendeva nella strada; eppure S. Francesco era come estasiato o cantava al pari d'una capinera ebbra di sole e di libertà, allorquando un uomo semplice che ebbe di lui misericordia lo dotò dello sdrucito saio col quale già aveva affagottato l'uomo di paglia posto a guardia del suo grano.

Codesto episodio, che è il primo col quale il Santo ha iniziato la sua prodigiosa «vita nova» è in un modo affatto particolare significativo. Per poco che l'attenzione vi si fermi, è il caso che l'episodio scompaia, per far luogo al simbolo che accanto sembra urgerlo nel desiderio di venire alla luce.

Ma l'episodio stesso è altrettanto vero nel piano della realtà fisica che su quello della realtà dello spirito; non esistendo più, per delle anime rarefatte e sublimi quale quella del frate d'Assisi, nè l'uno nè l'altro piano; tutti e due trovandosi unificati — e negati — in ciò che gli Evangeli chiamano «lo spirito glorioso del Cristo». Codesto «spirito glorioso» nel manifestarsi tramuta il corpo in anima e l'anima in corpo, rendendo possibile ciò che un'imperfetta conoscenza chiama il «miracolo». Forse non ad altra causa vanno ricondotte le famose stigmate, le quali verosimilmente non altro forse sono che pensiero plasticamente espresso attraverso la carne. Poichè il suo corpo doveva essere plasmabile e molle come la cera; meglio, come la sottile materia che alle idee serve di sostanziale corpo.

Non è però in quel che or ora s'è detto la spiegazione totale del simbolismo urgente negli episodi della vita del Santo d'Assisi. Bisogna ricercarla nel fatto che i mezzi coi quali S. Francesco s'è liberato dai vincoli della società e della famiglia sono così sentiti, semplici, e vicini all'Assoluto, che diventano immediatamente tipici e distinti, come le idee e come appunto i simboli, i quali hanno significato universale e vita eterna, perchè alieni dalla schiavitù dei sensi, e perchè viventi in sereni mondi dove lo spazio e il tempo non sono più i furiosi Cerberi che latrando l'anima sospingono verso la bolgia e il fango della quotidiana morte.

Di gesti come quello della svestizione davanti al padre ed al Vescovo è piena la vita di S. Francesco; che tutta si consumò nel fuoco avvampante d'una diuturna rivolta al morto peso della sociale correlazione, riguardo alla quale fu un iconoclasta, come sempre lo sono stati i grandi spiriti ed i fondatori di religione, compreso quegli che fu il costante esemplare del Santo, il Cristo Gesù. Se anche nei riflessi pratici di questa rivolta è potuto sembrare un uomo de' suoi tempi pure non lo era, pel fatto che la sua figura era troppo alta e lata per potere restare contenuta negli angusti limiti della storia.

Anche la sua santità non può venire circoscritta in tali limiti nè dal tempo prendere il proprio calore, poichè egli era veramente un santo, vale a dire un «separato», ciò che in termini moderni chiamasi un «uomo libero e disincantato», pel quale il mondo creato dagli uomini non è che una parvenza vana, mentre il mondo creato da Dio è un libro aperto in cui è dato leggere le intenzioni dell'Altissimo.

Per questa sua inappetenza del mondo, le «cose» che con lui venivano a contatto erano come rinverginate; sembrchè un nuovo pudore era sorto nel suo animo e un nuovo gioioso senso della natura.

Non turbandole colla passione, le «cose» diventano tutte libere e tutte belle; non desiderandole, in loro stesse le considerava quali indipendenti creature di Dio, e come tali ne rispettava la singola vita, e le amava..

Era un modo di trasfigurarle, di redimerle e di innalzarle, nel contempo che gli era dato d'istituire tra di esse e la sua anima quella viva corrente di simpatia che forse ha resa possibile la comunicazione del Santo col mondo vegetale ed animale, e in dolci accenti s'è espressa nel più apollineo canto della nostra letteratura, il *Cantico delle creature*.

E verso le creature non doveva nutrire amore solo perchè avevano ricevuta la vita da Dio, come l'aveva ricevuta lui; ma perchè, e per lui e per gli altri uomini in grado di intenderle, erano dei simboli che vivevano, delle volontà personificate: in senso evangelico delle lampane atte a rendere palesi le intenzioni dell'Altissimo. Il mondo di S. Francesco somigliava un'orchestra in cui esseri perituri ed esseri di natura immortale agivano per cantare le lodi del Creatore, e di fronte ad essi si sentiva così estasiato ed umile da prosternarsi in commossa adorazione. L'umiltà di S. Francesco è tutta in questa estasiata adorazione del mondo, all'istesso modo che la poesia di cui il suo animo era capace è tutta nella sua vita, a petto della quale anche il *Cantico* è morta letteratura.

ARMANDO CAVALLI.

ITALO SVEVO

Facciamo un discorso che è proprio il rovescio di quelli che si son ripetuti da qualche mese a questa parte. I critici letterari errano o hanno errato non perchè non usino rivolgersi ai capolavori classici, alle opere dei secoli passati; ma anzi per la disattenzione e per l'incuria con la quale considerano quello che succede nel tempo loro. Lo starsene zitti riguardo alle somme opere vorrà dire o che non le sanno gustare, o che temono, per reverenza, d'intrudersi fra gli spiriti magni; e il danno sarà tutto loro. La noncuranza, invece, che non di rado affèttano per le opere nuove si risolve in una specie d'ingiustizia, sia nei confronti del pubblico, sia in quelli degli autori. Quando il servizio d'informazioni non funziona, si va incontro, alla cieca, alle peggiori sorprese

Anche questa noncuranza, però, si riesce a giustificare; e tanto meglio, se è un vero fastidio, una previsione dell'inutilità delle proprie fatiche e uno sgomento a vedere che sotto le stesse etichette le stesse cose mediocri via via vanno ripetendosi, senza che ci sia mai un guizzo nuovo, o si palesi un nuovo aspetto di vita, una nuova tendenza d'arte. D'altra parte sarebbe criterio assai fallace l'andar ricercando come elemento artistico, nelle produzioni letterarie, la «novità». Mi pare quindi che questo punto, della « novità » che attrae o respinge, secondo i temperamenti, chi le si accosta, sia il crocicchio, e un poco il tormento, di quanti cercano di appagarsi in un'arte prodotta nel loro tempo; e abbagli come un miraggio i « contemporanei » e i « moderni », desiderosi di veder risplendere le loro aspirazioni momentanee in un cielo dove tutti gli sguardi convergono e ogni tempo è contenuto; fra essi, anche quelli che meno si fidano dei nuovi tentativi e delle nuove persone artistiche. Le vorrebbero escludere in fatti per amore a un'altra novità — un poco più vecchia; alla quale parteciparono con impegno, che salutarono nella loro adolescenza e riconobbero nella propria formazione. Così d'altronde si fanno le tradizioni, che avvincono stretti a sè per un domani un poco segregato e guardingo quelli che ieri furono pieni di baldanza e confidarono senza timore.

Parrà strano che si discorra tanto del «nuovo », prendendo a trattare d'uno scrittore il quale trova il suo luogo tra i vecchi, nato circa sessantacinque anni or sono, edito per la prima volta nel 1893. Ma questo scrittore interessa prima di tutto come fenomeno della critica, in quanto cioè l'esempio delle sue critiche vicende ha importanza, e dovrebbe aver riflessi, nel costume dei nostri critici o recensori. Le tappe cronologiche della sua attività sono il novantatrè, il novantotto, il millenovecento ventitrè. Ma i suoi due primi libri non ebbero risonanza, e il rumore riguardo all'ultimo s'è levato nell'autunno del '25, a traverso interventi stranieri e per una via tutt'altro che diretta. Che il silenzio su questo scrittore sia stato ingiusto, parrà evidente per la stessa fama, per fortuna non postuma, che ora lo assiste. Ma l'ingiusto silenzio è cagione altresì d'una forma di fama ingiusta. Calata di lontano, da climi letterari differenti e per contatti che sembrano assai occasionali, essa vuol rivelare aspetti e forme di questo scrittore che, in quella luce, oscurerebbero altre sue qualità molto più ingenue, per includerlo in una tendenza, nella quale non gli spetterebbe altro che un posto assai secondario.

Ragioni geografiche (e tipografiche) escludevano, in quegli anni, lo scrittore triestino da un'assidua vicinanza con la vita letteraria italiana. I suoi due romanzi (« Una vita » · 1893; « Senilità » : 1898) avrebbero pur dovuto esser letti al loro tempo, e non vi avrebbero sfigurato. Pare che di essi, o di uno di essi, rendesse conto un critico solo: Domenico Oliva; nome che ora non viene spesso ricordato, e quasi punto fuori del campo, che fu suo più strettamente, della critica teatrale. Non so la ragione del suo così lungo riposo, che dura venticinque anni, il tempo d'una generazione intera; non so quali vicende abbia subite l'ultima pubblicazione, finita di stampare il '23, conosciuta e commentata sulla fine del '25. Ma, a pensarci, due anni non son tanti per far sì che questa conoscenza ci arrivasse, da Trieste, ormai tanto avvicinata, via Dublino-Parigi; accorderemo volentieri il perdono di questa mora ad uomini che dovevano aver altro pel capo che non le fortune del signor Italo Svevo, scrittori e critici che vanno per la maggiore, e indaffarati in imprese di tanta importanza. Siamo anzi soddisfatti che essi ci abbiano fatto conoscere quest'uomo; con un apparato e una presentazione in tutto degna della fama a cui lo vogliono consacrare, hanno stimato di poterlo far comparire come loro ignoto precursore, e gli han fatto onore in scritti e su riviste dove poche rinomanze moderne conseguono un riconoscimento.

Ma nulla, o quasi nulla di quello che in lui ci piace, a una lettura calma e coscienziosa, pare che abbia assunto significato per loro, attenti solo a certe conformità esterne, a certe lentezze prolungate del racconto, a certi compiacimenti d'osservazioni minute in cui hanno riconosciuto le virtù e i modi che li fanno grandi. Ed ecco il giudizio sulla mirabile psicologia di Zeno Cosini e sulla novità importantissimo dell'analisi della psiche qui tentata, al quale oltri nostri scrittori hanno contrastoto vanamente, magari scoprendo che Manzoni s'era già mostrato un finissimo psicologo; come se la disputa dovesse fissarsi su una preminenza dei generi, e ci fosse il pericolo che una nuova fama facesse crollare quelle già stabili e assise.

Bisognerà in tanto distogliere l'attenzione dal « fenomeno » di Zeno Cosini e della sua frammentaria autobiografia, lunga più di cinquecento pagine. Le creature d'uno scrittore hanno da avere un'intima e coerente somiglianza, come i diversi ritratti che un medesimo pittore dipinge. Tra Alfonso Nitti — così si chiama l'eroe del primo romanzo — e Zeno Cosini c'è differenza, ma come ci può essere tra un uomo maturo eppure ricco di sensibilità e d'indulgenza e il cupo, solitario, indeciso adolescente ch'egli fu prima di venire a patti colla vita. O più tosto la differenza che v'è tra lo sguardo d'un uomo che non sa rengenti alla sua facoltà d'immedesimarsi e di commoversi, e uno sguardo che ha tratto dall'esperienza dell'ironia la capacità di riprendersi, di correggere e coordinare le sue impressioni con una comprensione più addestrata e più sottile dei motivi e un'ombra di cinismo.

In mezzo a questo percorso, la senilità di Emilio Brentani sarebbe un compromesso, una più vera miseria, di persona che rinuncia a credere al tragico nella vita quotidiana, ma ne prosegue la stanchezza, il senso di vuoto, la assidua opera demolitrice senza scopo e senza redenzione. Alfonso Nitti si uccide, e Emilio Brentani, spente tutte le velleità come si spengono i lumi, s'accascia.

Le altre cose, il mondo, ossia la Trieste di questi due uomini, si trasformano analogamente; se la vita di Nitti, tanto timida, concentrata, colora di sè tutto quello che accade, così che ogni coso in certo modo concorre alla catastrofe con quel moto quasi fatale, e in quel tono generale di pessimismo che contrassegna i più degni tra i così detti naturalisti, intorno a Brentani in vece tutte le persone spiccano, si muovono indipendenti e tanto libere da essere un attivo rimprovero per la sua melensa e avara scontentezza. Nell'autobiografia di Zeno son proprio le condizioni esterne, gli amori, la famiglia, gli affari, l'occasione e il contenuto della sua sensibilità; se non lo dominano, è perchè egli è ogni volta attento e abilissimo a prendersi la rivincita col piegarli dal loro lato ridicolo. La tragedia, pur sempre latente e possibile, va svanendo, poichè c'è, nel costume di Zeno, un continuo sforzo di riadattamento, che lo mitiga e lo accosta ai suoi simili, e lo fa, sebbene voglia essere nevropatico e ansioso, nonostante le cure più stravaganti e il miraggio d'un'immaginaria salute, uomo più normale di tanti maschi volontari e vittoriosi.

Questo breve schizzo dell'andamento dei romanzi tende un poco all'elogio e indica una linea ideale piuttosto che il risultato positivo. Le manchevolezze nello stile di Italo Svevo sono tanto evidenti, che il primo giudizio su questi libri sarà sempre una condanna: sono scritti male. Perciò gli stranieri che ammitano l'autore, ribadiranno contro al gusto italiano una critica pregiudiziale di leggerezza e di formalismo retorico.

Ora non si può dire propriamente che questi libri son scritti male; o si avrà da soggiungere che si accetta ogni giorno roba scritta non meglio, e dove per giunta l'approssimata sicurezza della lingua è garantita da una retorica impersonale non punto astrusa e assai corrente Qui ci troviamo a fare i conti con una poco comune imperizia dello scrivere e una curiosa ostinatezza a non imparare, si direbbe a non volersi arrendere a un modo di scrittura più piano e un pochino più elegante, per paura che diventi una maschera o una cosa leziosa. Il peggio si è che la razza di Ettore Schmitz (Italo Svevo), o il miscuglio delle razze, poichè, come avviene a Trieste, nella sua famiglia molti han da essere stati gl'incroci, lo estrania da noi e dalla nostra lingua; il suo dialetto e la sua città sono, rispetto agli altri d'Italia, in una condizione, come dire? di maggior povertà; di modo che l'esperienza più diretta, e la sola dalla quale egli posso attingere, poichè di dimestichezza con altri scrittori italiani non si può proprio parlare, non ha in questo caso valore d'ingenuità e d'immediatezza.

Lo Schmitz tenta giustificarsi della difficoltà in cui s'aggira senza neanche vedere il modo di spuntarla, e se ne fa una teoria ironica che lo dovrebbe salvare dai rimproveri: « Il dottore..... ignora che cosa significhi scrivere in italiano per noi che parliamo e non sappiamo scrivere il dialetto. Una confessione in iscritto è sempre menzognera. Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo! Se egli sapesse come raccontiamo con predilezione tutte le cose per le quali abbiamo pronta la frase e come evitiamo quelle che ci obbligherebbero di ricorrere al vocabolario! E' proprio così che scegliamo della nostra vita gli episodi da notarsi. Si capisce come la nostra vita avrebbe tutt'altro aspetto se fosse detta nel nostro dialetto ».

E non è vero. E' proprio il dialetto — quel dialetto che guasta l'aspetto della vita. Parlate a quel modo, tutte le relazioni diventano insulse, com'è insulsissima la « società » triestina che al nostro autore piace di ritrarre. Non c'è larghezza d'argomenti da cui si possa ritagliare un discorso, nè profondità o compattezza in cui si possa scavare un carattere Nato in un porto e dalla confluenza di genti diverse, è quasi solamente un gergo, come poteva essere la lingua franca negli scali del levante, o quale oggi il linguaggio americano rispetto all'inglese; una riduzione all'assurdo a forza di toni brevi, pratici e di paurosa parsimonia nel vocabolario.

Diciamo questo perchè lo Schmitz avrebbe bisogno di superare il dialetto, di essere più che triestino. La facoltà d'intender gli animi, di crearli, gli si fa facoltà ironica anche per la incompiutezza in cui rimangono, quando urtano alle porte chiuse della sua ignoranzo e della sua incapacità d'imaginare. Allora, sguscia per una via traversa e si mette a guardarli in tralice. Per intendere a fondo e rappresentare bisogna superare e dominare. Finchè si resta sullo stesso piano, non si può che spostare l'angolo visuale e capire e vedere una linea per volta. Altri triestini, avendo in cuore lo scontento della vita che li aveva formati, se ne sono astratti e le hanno risposto a toni rudi, con cupe e romantiche risonanze di pensiero; hanno cercato in sè l'asprezza del Carso come simbolo e matrice della città loro, contro alle sue apparenze; e hanno raggiunto così l'unità dello stile.

Tutt'altra mi pare la via percorsa da Italo Svevo. I rari suoi momenti di liricità dipendono da stati di trasporto sensuale, non da un dominio sulle impressioni e da un ordine profondo posto nelle emozioni e nella fantasia. Quando lo hanno accostato a scrittori famosi per il modo onde sanno analizzare e far vivere la psiche dei loro personaggi si direbbe che hanno preso sul serio una finzione del suo ultimo libro, di cui egli stesso nelle ultime pagine si burla. Il nome di Proust e quello di Joyce potrebbero essergli messi accanto solo per contrasto, per indicare la completa divergenza e alcune delle sue deficienze più palesi. Lo Svevo non sa scrivere una frase dove sia un inciso, si perde nel nesso temporale dei verbi, non conosce il segreto di nessun giuoco di profondità; il confronto con una pagina di Proust gli è addirittura micidiale. Viceversa, Proust stesso potrebbe imparare da lui a incidere più rapido, a atteggiar le figure con due segni, invece che con mille parole; se imparare queste cose gli avesse potuto esser utile, e non fossero contrastanti col suo modo. Joyce poi v'imparerebbe l'ordine, sia pure un ordine esterno, piatto e poco convincente; meglio però di quel suo mare in subbuglio dove si vedon perdersi alla deriva tanti informi rottami.

La necessaria povertà dell'espressione gli si è dunque rappresa in una brevità, che assai spesso è piena di senso e aiuta tanto meglio delle sue parole a intendere e a rappresentare. Il genio dell'osservatore (che è a sua volta creatore, ma secondo aspetti minuti, improvvisi e secondo sintesi di momenti che s'armonizzano) si rivela in lui in frasi staccate, semplici, diritte, perdute in mezzo al racconto che ha in genere i difetti e le poche virtù del naturalismo, ch'egli ha ammirato e seguita ad ammirare. I ritratti fisici e le notazioni psicologiche si combinano e s'accompagnano; spesso, secondo quelle vecchie mode e credenze, si fanno paralleli. La nota caratteristica degl'individui è talvolta presa da un loro atteggiamento, da una frase o da una parola del loro discorso fermata e segnata a volo; come s'è detto, le sue creature se le guarda di sbieco. La visione fuggitiva d'un impiegato è la presentazione d'un individuo e d'un carattere (« Entrò correndo Sanneo, il capo corrispondente. Era un uomo sulla trentina, alto e magro, i capelli d'una biondezza sbiadita. Aveva ogni parte del lungo corpo in continuo movimento; dietro agli occhiali si movevano irrequieti gli occhi pallidi »). Il capo dell'azienda ci è presentato con un suo atto abituale: « Alfonso salutò e il signor Maller rispose col medesimo cenno a lui e a Giacomo. Faceva sempre dei saluti collettivi»; ne vedete sùbito la fretta e il sussiego.

Alfonso Nitti, pur nell'evidente sua ignoranza, sogna il mondo delle lettere e se ne fa un paradiso; il sogno si rifrange nella realtà meschina, aiuta a sopportarla: « ... Alfonso, per legare l'attenzione al lavoro, usava quando era solo di declamare ad alta voce la lettera, e quella si prestava alla declamazione essendo rimbombante di paroloni e di cifre enormi. Leggendo ad alta voce la frase e ripetendola nel trascriverla, scriveva con meno fatica perchè bastava il ricordo del suono nell'orecchio per dirigere la penna ». Anzi, la rialza e la sublima: « usciva non appena deposto il libro, e dopo quell'ora passata con gl'idealisti tedeschi, gli sembrava sulla via che le cose lo salutassero ».

Ecco qual è, per Alfonso, il rimedio dell'amore: « Quando era dinanzi a Lucia ne vedeva gli zigomi sporgenti. Stava all'erta! Non sentiva desiderii ». Quando l'amore viene, l'animo timoroso e la sua segregata delicatezza non ci regge: « Le baciò le mani che ella gli abbandonava e quest'abbandono non gli dava altro piacere che di sentirsi rassicurato del tutto, ma anche la noia di dover simulare un grande entusiasmo ». Nemmeno il possesso lo rassicura: « Se c'era, la felicità di Alfonso veniva diminuita da un timore. Quella donna che in una sola ora aveva mutato di sentimenti e d'opinioni era forse impazzita? » « Egli salutò agitando alto il cappello. Il gesto era trovato, ma a lui mancava la sensazione corrispondente. Al vedere Annetta alla finestra, s'era ricordato che così s'usava in amore ». E trova una finta forza nell'abbandono: « Egli ora era un uomo nuovo che sapeva quello che valeva. L'altro, colui che oveva sedotto Annetta, era un ragazzo malaticcio con cui egli nulla aveva di comune. Non era la prima volta ch'egli credeva d'uscire dalla puerizia ».

Ecco un aforisma, tratto da un movimento dell'animo d'Alfonso: « S'era adirato, perchè nulla è più irritante che non venir sùbito compreso quando si finge ». Ecco, espressa con un simile contrasto, la dolcezza del subitaneo ricordo del padre: « E ancora una volta rivide la fisionomia del padre, che pensava e parlava proprio così, mai tanto vicino a sorridere come quando il suo volto s'atteggiava a grande serietà e la sua parola risonava pateticamente commossa ».

Gli esempi addotti vengono tutti dal primo romanzo, « Una vita »; già in quello, e più nei due seguenti, nella notazione psicologica subentra assai naturalmente l'arguzia e l'ironia, piega più conscia dello spirito che conosce le debolezze degli altri, le loro miserie; e le mitiga e le sostiene coll'accostarle a casi e a motivi impensati che implicano, appunto per la loro distanza, una solidarietà generale e una scambievole remissione. La tragedia d'Alfonso è fatta più umana dall'occhio che la vede un po' per volta maturare; sicchè 'l tono concitato e quasi angucale di certe pagine non predomina, ed egli non assurge a simbolo di catastrofe nobile e programmatica, come il giovane Werther. Il tono minore, la luce crepuscolare proviene in parte dalla generale tendenza realistica del racconto; ma anche la supera e se ne svolge, con l'atteggiamento di timidezza sofferente che è proposto, nella persona d'Alfonso, quasi in antitesi e all'ammirazione degli altri poco vivi personaggi; e, questo romanzo, si potrebbe ascriverlo anche a qualche lontana parentela dostoieschiana.

In « Senilità » il campo esterno è allargato. La piccineria e la miseria d'Emilio Brentani spiccano nel contrasto con la salute e la giovinezza dei movimenti, buoni o cattivi, dell'Angiolina e dello scultore Balli; si rivelano nella pietà stizzosa e risentita che gl'ispira la sorella delirante. Trieste vi è una cosa viva, con soffi di bora, raffiche di pioggia, luci e tramonti; il Balli, che sarebbe il pittore Veruda, agisce e parla per sè, all'infuori degli occhi d'Emilio, che non riescono a vedere mai con giustezza nell'animo dell'amico. La disfatta del Brentani è predetta fin dalle prime pagine: « Per la chiarissima coscienza ch'egli aveva della propria opera, egli non si gloriava del passato però, come nella vita così anche nell'arte, egli credeva di trovarsi ancora sempre nel periodo di preparazione. Viveva nel futuro sempre in aspettativa, non paziente, di qualche cosa che doveva venirgli dal di fuori, la fortuna, il successo, come se l'età delle belle energie per lui non fosse già tramontata ». L'ansia che gli cova in cuore, non mai generosa, lo predestina al fallimento: « L'amore delle donne era per lui qualche cosa più che non una soddisfazione di vanità, ad onta che, prima di tutto ambizioso, egli non sapesse amare. Era il successo quello, o gli somigliava di molto ». Benchè meno arrogante, il Brentani è qui disegnato, e con pochi tocchi, non molto dissimile da quel che sarà poi Rubè. Ma la definizione della sua amicizia col Balli ce lo presenta anche meglio: « La loro relazione ebbe l'impronta del Balli. Divenne più intima di quanto Emilio per prudenza avesse desiderato... (essi) andavano perfettamente d'accordo. Accordo facile; il Balli insegnava, l'altro non sapeva neppure apprendere. Fra di loro non si parlava mai delle teorie letterarie complesse d'Emilio, poichè il Balli detestava tutto ciò che ignorava. Uomo nel vero senso della parola, il Balli non riceveva (vuol dire: non accettava opinioni, influssi altrui) e quando si trovava accanto il Brentani, poteva avere il sentimento d'esser accompagnato da una delle tante femmine a lui soggette ». Si tratta d'un uomo che non sa vivere e che sarà stroncato. Le vicende della stroncatura non consentono che s'incrudelisca contro di lui; di volta in volta viene lo spunto per il quale si riesce a compiangerlo, ridendo.

La « Coscienza di Zeno » è più che altro una mastodontica burla; o meglio un fallimento annullato, la rivincita su alcune sconfitte, imaginarie ma sofferte, ottenuta con lo sforzo di ristabilire fra tutto le proporzioni necessarie e di comprendere e « smontare » i vari momenti quasi tragici. Zeno Cosini, che si finge e poi si crede ammalato, canzona, quando è giunto alla fine, il metodo di cura che s'è prescelto. Così gli dice il medico, fanatico della psicoanalisi: «Scriva! scriva! Vedrà come arriverà a vedersi intero ». Così poi egli conclude, quando si sottrae all'ostinatezza del medico, e ne ride: « Io proposi al dottore di prendere delle informazioni (riguardo ai fatti raccontati e sottoposti alla sua scienza interpretativa). A mio sapere egli non s'indirizzò a nessuno di costoro, e devo credere che se ne astenne per la paura di veder precipitare per quelle informazioni tutto il suo edificio di accuse e di sospetti. Chissà perchè si sia preso di tale odio per me? Anche lui dev'essere un istericone che per aver desiderata invano sua madre, se ne vendica su chi non c'entra affatto ».

Il libro è in fin dei conti l'autobiografia d'un buon Triestino, ricco e inetto, che porta il destino del suo agio inerte in tutte le sue relazioni, ha tempo da perdere e è assai normale. Appunto perchè è normale, non è un uomo sano e, come tutti i perdigiorno, è fissato sulle proprie malattie. Si può ammettere che lo Schmitz abbia sentito l'influsso delle recenti teorie freudiane, e abbia avuto l'intento di far ancora un romanzo naturalistico-sperimentale su i casi delle nuove nevropatie; ma, di fatto, a ogni pagina fa capolino il buon senso; e il malato si dimostra assai accorto quando prende in giro i suoi medici e il male.

L'ironia è dunque meno sostenuta e distante, a volte semplice voglia di ridere, spirito buffonesco del racconto. Se si potesse, varrebbe la pena di riportare tutta la scena spiritica della dichiarazione d'amore, e quella successiva del fidanzamento con la più brutta fra tre sorelle dopo due prove fallite. Della seduta spiritica, eccone un tratto: «Guido (è il rivale in amore) coprendo con la sua la voce di tutti impose quel silenzio che io, tanto volentieri avrei imposto a lui. Poi con voce mu-

tata, supplice (imbecille!) parlò con lo spirito ch'egli credeva presente:

« Te ne prego, di' il tuo nome designandone le lettere in base all'alfabeto nostro! ».

Egli prevedeva tutto: aveva paura che lo spirito ricordasse l'alfabeto greco ».

Se non ci fosse una simile reazione personale, che si palesa nelle varie vicende del racconto e ne illumina le pagine più smorte, quest'ultima — e lunghissima — opera sarebbe un tentativo fallito. Che c' importerebbe di sapere, a traverso trentatre pagine, come fa un uomo a non smettere il vizio del fumo? Gli assiomi e le fissazioni da salutista, che son quasi il filo conduttore e i punti articolati del romanzo, non c'interessano se non in quanto sono speciali manifestazioni del carattere di Zeno: imaginario malato che crea la sua malattia per il bizzarro gusto di dare una risonanza fisica ai paradossi. Ma altrove la malattia, a cui sempre l'attenzione dello Schmitz si volge con straordinaria cura, è rappresentata con vigore e riesce ad impressionare. Le fasi della pazzia, che complica una polmonite a cui la sorella di Emilio Brentani soggiace, raggiungono più che qualunque altra sua pagina una drammatica chiarezza; in una circostanza così estrema quando i fantasmi hanno superato le deboli resistenze dell'organismo e non c'è rimedio fuor che nella morte, non sarebbe davvero opportuno limitarsi e andar cauti.

Che il lato programmatico, l'intenzione, non riuscita ad esprimersi, la tesi, sia la parte caduca e inutile di questi romanzi, è giusto e evidente. Si potrebbe però fare una distinzione: « Una Vita » e « Senilità » — i due romanzi scritti nel secolo scorso — ripetono l'eco di quel tempo, gl'influssi naturalistici ch'erano allora in voga; non avendo essi una loro precisa individualità non hanno nemmeno importanza d'arte. Pure, e anche per chi non abbia ragione di appassionarsi allo Svevo e di andarvi a cercare le minute cose originali che sembrano degne di nota, son libri d'interessante lettura.

La « Coscienza di Zeno » invece è un libro indigesto, che pochi, fuorchè si tratti di qualche fallace caso d'entusiasmo per il « genere » riusciranno a sopportare. C'è forse in questo libro, il meglio dello Schmitz; ma c'è anche un peggio, che gli viene d'altronde, un ibrido modo che sa di psicologia sperimentale e di cura freudiana, innestata o combinata con un ideale letterario uso « Bouvard et Pécuchet »; adoperato per giunta da chi non sa crearsi un linguaggio pedante e quasi tecnico a forza di precisione. Se si hanno da fare i romanzi secondo le ricette, val più insomma un'autentica ricetta maupassantiana, per quanto arida e breve, che questi ricchi pasticci dove c'entra un po' di tutto e che vogliono essere conditi con un forte sapore di « modernità ».

S'è detto che lo Svevo ha una certa predilezione per i malati. Sarebbe, questo, un brutto segno di malattia; ma ci sono in lui anche indizi di salute, e il più sicuro di tutti è il suo modo di guardare le donne, che pare le riempia di forza e di colore proprio per la gioia dell'uomo. I suoi uomini sono o timidi o scettici o senili; ma le donne che gli passano accanto e si fermano un poco, sono animali fiorenti. Perciò toccano a loro certi atti d'energia, certi scatti di fierezza, come accade sempre con Dostoieschi. Ma là son donne, anche ingenuamente, fatali, un poco maliarde e maghe, angeli e demoni commisti. Qui no, son belle donne soltanto — se pure non a tutti piacevoli; la loro semplice anima è la carne. Hanno il volto largo e roseo, come la signorina Annetta; oppure, sebbene meno definito, come Angiolina. (« Le corse incontro, e dinanzi al colore sorprendente di quella faccia, strano colore, intenso, eguale, senza macchia, sentì salirsi al petto un inno di gioia »).

Ecco una effimera Carmen: «Io vidi che la sua faccia non era tinta, ma i colori ne erano tanto precisi, tanto azzurro il candore e tanto simile a quello delle frutta mature il rossore, che l'artificio vi era simulato alla perfezione. I suoi grandi occhi bruni rifrangevano una tale quantità di luce che ogni loro movimento aveva una grande importanza. Guido l'aveva fatta sedere ed essa modestamente guardava la punta del proprio ombrellino o più probabilmente il proprio stivaletto verniciato. Quand'egli le parlò, essa levò rapidamente gli occhi e glieli rivolse sulla faccia così luminosi, che il mio povero principale ne fu proprio abbattuto. Era vestita modestamente, ma ciò non le giovava perchè ogni modestia sul suo corpo s'annullava. Solo gli stivaletti erano di lusso, e ricordavano un po' la carta bianchissima che Velasquez metteva sotto ai piedi dei suoi modelli. Anche Velasquez, per staccare Carmen dall'ambiente, l'avrebbe poggiata sul nero di lacca ». Perdoniamogli, meglio che il « candore azzurro » (forse esiste), alcune altre espressioni stonate che vengono a intorbidare questo bel quadro.

Come conclusione, c'è poco da aggiungere. Simpatia per questo scrittore, tanto estraneo al mestiere e al successo, è facile provarla; è necessario riconoscere la dignità della sua fatica. Se potesse ricominciare, con maggior sicurezza e indipendente dalle mode d'un giorno, troverebbe più favore presso quei pochi che hanno voglia di leggere senz'aver paura delle nuove letture. In tal modo non riagguanterebbe la fama; ma, meglio di un possesso così precario, è da augurargli la coscienza del lavoro compiuto e quel retrospettivo compiacimento che annulla i necessari dubbi e le nobili stanchezze; quando l'autore riesce a vedere l'opera propria staccata e fissa nella luce della storia.

UMBERTO MORRA DI LAVRIANO.

Umberto Saba poeta

Altri ha già espresso opportune considerazioni sul fatto che la poesia del Saba solo oggi ci appaia nella sua vera luce, liberata dai facili schemi in cui l'indifferenza dei primi approcci del pubblico e della critica sembrò confinarla. Ancora una volta si è manifestato il caso di un poeta, che, per l'innanzi perfettamente misconosciuto, è giunto ad ottenere un riconoscimento che si palesa non fugace, e senza dubbio accortamente motivato. Il tempo, a cui nulla l'artista volle concedere, è venuto stavolta all'artista.

Oggi ci sembra, ad esempio, assolutamente ingiustificata l'impressione del Serra che questa poesia « non uscisse dal generico ». E completamente « fuori fuoco » ci si rivelano le considerazioni contenute nell'articolo che gli consacrò, all'apparire del primo libro, il suo concittadino Slataper, a lui del resto così lontano. Oggi, dopo gli studi del Debenedetti, del Montale, del Cecchi e del Pancrazi, non ci riesce più possibile pensare al Saba come ad un « crepuscolare », nè concepire come si potesse scambiare la sua vena idillica e pensosa, con sfumature di pessimistica sensualità, colla lirica incerta e sfibrata che venne di moda in Italia al tramonto dannunziano. E la apparenza facile di questa poesia non certo facile induce oggi in simile equivoco quei critici che vogliono semplicemente fare del Saba un ostinato assertore della « forma chiusa » e del « bel canto » in tempi d'eresia formale e di liricità discorsiva. La fedeltà di questo artista ai metri tradizionali non deve certo ricercarsi in una inattuale « resistenza ai tempi », e tanto meno in una forma di consapevole neoclassicismo, ma nella natura intimamente occasionale e autobiografica della sua ispirazione, e in una sorta di primitiva nostalgia dei classici, tutta di primo acchito, e, diremmo, scolastica.

Tanto equivale a dire che il Saba non si è mai posto alcuno dei cosidetti « problemi formali » in cui sembra che la nostra poesia contemporanea sia costretta a dibattersi, a seconda che aspiri all'estatico platonismo di una superiore armonia stilistica, la di cui esigenza è insita in tutta la nostra maggior tradizione, o che preferisca insistere sull'elemento sensuale e coloristico che inevitabilmente rinasce dal disgregamento delle forme tradizionali e dal riavvicinarsi dell'ispirazione al primo e ancora incerto palpito della vita. Egualmente lontano da questi estremi, il Saba sembra aver accolto le forme chiuse quasi passivamente, pago di una materia verbale e ritmica appena appresa, nella raccolta adolescenza, dalla irriflessa frequentazione dei nostri classici. Ai modi del sonetto e della canzone egli più che altro adegua, senza soverchie vibrazioni o reazioni musicali, una vena delicatamente meditativa e figurativa, e, se a taluno sembrò di respirare, nei primi « Versi dell'adolescenza » e nelle « Canzonette » contenute nel presente volume, un'aura quasi metastasiana bisogna osservare quanto i modi melici del Saba ci appaiono meno liberi e sonori, e trattenuti sul significato fresco e acerbo degl'incisi particolari piuttosto che sfuggenti dietro la sfogata levità del verso.

Ad intendere la verace natura di questa aspirazione meglio giova riflettere circa l'origine triestina del Saba, che si trovò di buon'ora a dover risolvere entro una *classicità* tutta di maniera e di superficie le durezze del dialetto e le contraddizioni di una cultura in margine e non certo scevra di qualche influsso germanico. Non so come, leggendo anni fa le ultime liriche del « Canzoniere » mi venne di pensare a certe canzonette del Goethe maturo, e mi sembrò di sorprendere, nella dolcezza pacata di quelle forme del canto dalla vita elementare della giornata, come un riflesso corroso e turbato della respirante saggezza di certe ballate e favole del « Divan ». Nè a questi rilievi, che sembreranno paradossali, si vuol dare un qualsiasi valore di giudizio, all'infuori dell'angolo visuale da cui si circoscrivono i nostri accostamenti.

Come molte volte avviene, la particolare ispirazione del poeta si è trovata inconsapevolmente avvantaggiata dalle stesse difficoltà che agli inizi la travagliarono. E furono ancora tali difficoltà, che tutt'oggi ritroviamo, nel Saba maturo, vinte eppur presenti, che contribuirono a formare il tono profondamente individuale che finisce compatto dai primi sonetti del *Canzoniere* fino alle ultime composizioni di *Figure e canti*. Certo a torto si nominarono, a proposito del Saba, Petrarca e Leopardi. E non perchè la sua Musa sia, come egli s'esprime, *di poveri panni*, ma perchè se riecheggiamenti vi persistono di quei grandi, essi non esorbitano, come abbiamo detto, da quell'indeterminata atmosfera di nostalgia scolastica, che apprese i primi modi del verso e della composizione dalla giovanile consuetudine coi grandi testi della nostra poesia.

Ispirazione tutta in tono minore quella del Saba, che, unicamente nascendo come musicale meditazione e commento alla vita, assai di rado sembra tendere alle platoniche trasfigurazioni di cui la grande lirica classica ci dà esempio. Mai come per il Saba sarà efficace il detto goethiano che ogni vera poesia sia poesia d'occasione. Le sue migliori raccolte (*Trieste e una donna*, la *Serena Disperazione*), trovano i loro motivi nella vita direttamente rispecchiata nella parola poetica, schiva da ogni amplificazione rettorica ed ornamentale, e senz'altro presupposto che una generica esperienza umana. E' stato pure osservato, dal Debenedetti, come questa poesia, in fondo schiva dal dramma e dalla narrazione, fiorisca naturalmente nei punti riposati dell'autobiografia, dove il dissidio appare, se non composto, quietato e rattenuto, e dove solo può sorgere l'atteggiamento idillico e meditativo. Insomma, la poesia del Saba è la sera del pover'uomo, quando decade l'assillante preoccupazione delle cure della giornata, e i sentimenti e i pensieri, perduta l'asprezza e la tensione colle quali nacquero, si risolvono in una labile effusione nostalgica.

Il nuovo volumetto (*Figure e canti*, Ed. Treves, 1926) che raccoglie tutta l'ultima produzione del Saba, se è lontano dall'avere l'importanza del libro precedente, rappresenta un ulteriore sviluppo della maniera poetica del nostro, quale già le ultime composizioni del *Canzoniere* lasciavano presentire. Sviluppo che si presenta ben fatale e necessario, specialmente nelle « Canzonette » e nelle poesie del ciclo *Cuor morituro*, e che solo nella serie dei « Prigioni » ci appare insistito e sforzato, rappresentando questi, in qualche modo, un rispecchiamento critico ed esemplare di quella sorta di inconsapevole neoclassicismo che il Saba è venuto raggiungendo ultimamente, e che è insieme il risultato di una maggior sorvegliatezza formale, e, nei riguardi interiori, di una tranquilla stasi contemplativa dopo il turbamento patetico di *Trieste e una donna* e delle altre liriche di quel periodo.

Nelle *Canzonette* il poeta, stanco di rivelare in parole di dolente poesia le tormentate cecità del cuore, non aspira che a far fiorire il proprio sentimento in delicate invenzioni e favole, quasi consolato inganno alle rassegnate pene della vita, e naturale fluire della riposata compiutezza umana della maturità. Il dato passionale, che, altra volta passivamente subìto, non lasciava attorno a sè che una lieve e diffusa vibrazione lirica, qui appare dissolto e come dimenticato nelle armoniose figurazioni e riflessioni. Il tranquillo ideale del poeta sembra ormai quello dell'onesto incisore, che giunge a obliare, nella faticosa gentilezza del lavoro, il dolente motivo che ne lo ha ispirato:

> Mi sogno io qualche volta
> di fare antiche stampe.
> E' la felicità.

In queste canzonette, più che il melodista, ci piace appunto ritrovare il savio artefice di vecchie stampe, che, fatto ormai sospettoso degl'inganni e delle perdizioni della Natura, ne doma e ne rende familiari le linee nell'attenta grazia dei suoi segni:

> Il ruscelletto che tra l'erbe lesto
> trascorre è dolce per il solitario
> ma non per esso vedere forei
> troppo lungo cammino. *L'amerei*
> *meglio dipinto, e che il cuore dell'uomo*
> *ci si vedesse.........*

E non intendiamo qui opporci all'accorto richiamo che ha fatto il Cecchi ai madrigali tasseschi e alle sospirose canzonette del Metastasio. Ma, come sopra si accennava, ci sembra che solo per qualche lato secondario la vena del Saba possa avvicinarsi alla sciolta e indeterminata felicità melica di quella poesia. Si guardi a come nel Saba l'inciso particolare appaia sempre attentamente trattenuto e delineato, e a come il suo verso, in senso di figura musicale, sembri spesso incontrare una sorta di lieve difficoltà a incorporarsi nella materia verbale, anche nelle composizioni più sfogate. Il ritmo sembra sostenere e guidare la parola più che risolverla in sè. E si noti come riesce difficile ricantarsi queste « canzonette » nel tono abitualmente voluto dal metro e dallo schema esteriore, e come il canto ne risulti più lento e affaticato. Certe clausole finali vi serbano tutta la statica ed elaborata incisività di un *cul-de-lampe*. Nè inganni quanto di musicalmente indefinito e generico presentano certe espressioni locali su cui il poeta sembra insistere:

> *Penso indefesse*
> *cure d'amore*
> *ed il rossore*
> *d'un caro viso*
> *dolci promesse,*
> *bei pentimenti*
> *e casti accenti*
> *di paradiso.*

Di questi apporti, che rivelano a chiare note la loro provenienza, è da ricercare l'effettualità nel sentimento del poeta non in quanto vi è in essi di esaurito e di approssimativo, bensì nella particolarissima inflessione con cui vengono pronunciati, e nella freschezza dei significati che sogliono adombrare. Nello stesso modo bisogna guardare all'uso di certe ardite inversioni e forzature sintattiche, che portano all'estremo il concetto classico della « licenza poetica » e che nel nostro vogliono esser considerate come un'altro degli aspetti della schiva e complessa intimità della sua ispirazione. Queste risoluzioni, che diremmo borghesi, dei modi aulici della poesia antica in una materia tutta autobiografica e personale non sono, come potrebbero parere a prima vista, segni d'insufficienza e di cattivo gusto, bensì spesso delicati suggelli di cui solo chi ha bastevole familiarità colla poesia del Saba può cogliere l'ambigua e sottile grazia.

Mentre *Fanciulle* ci riportano, con maggior delimitazione degli elementi figurativi, al clima delle *Canzonette*, i quindici sonetti dell'« Autobiografia » segnano il passaggio alle ultime liriche del volume, che si ricollegano alle migliori del *Canzoniere*. Nell'*Autobiografia* è evidente il tentativo, che ritroviamo d'altronde presente in tutta l'opera del Saba, di giungere all'altezza semplificata del canto attraverso una specie di mortificazione della forma metrica, e l'uso di formule popolareggianti, che tendono a ridurre la materia di questa poesia a una sorta d'umiliata convenzione, sulla quale meglio possa innalzarsi la patetica sostenutezza del tono:

> La mia infanzia fu povera e beata
> di pochi amici, di qualche animale;
> con una zia benefica ed amata
> come la madre; e in cielo Iddio immortale.

La duplice intenzione che permane in questi componimenti, e non riesce che in qualche tratto a fondersi con la poesia, induce tuttavia il lettore a un senso di insoddisfazione. Infatti il tono di tratti come il seguente risulta evidentemente solo presupposto, e lascia a secco una materia mortificata e spoglia, che non riesce ad elevarsi al canto:

> Gabriele D'Annunzio alla Versiglia
> vidi e conobbi: all'ospite fu assai
> egli cortese: altro per me non fece:

Liriche come « La Brama », « Primavera d'antiquario », « Il Borgo », « La casa della nutrice » meriterebbero da sole un ampio e particolare commento, che tuttavia non forzerebbe di molto le linee tratteggiate in questo breve scritto. Alcune, come « Il Borgo », sono fra le più alte che il Saba ci abbia dato. Pure è in esse da notarsi un nuovo e più attento senso dei valori della parola, una studiosa lentezza di procedimenti che ingigantisce le prospettive e crea alle dolenti immagini come l'eco di una seconda incantata profondità. Qui davvero l'atteggiamento dimesso del poeta si eleva, in virtù della sua stessa umiltà, all'altezza del gesto classico.

E sarà inutile intrattenersi ancora una volta sul valore complessivo dell'opera del Saba, la quale, d'indiscutibile concretezza, non farà che situarsi sempre meglio nello sviluppo della nostra recente lirica, in attesa del più vasto riconoscimento che indubbiamente seguirà da parte del pubblico. Più opportune sarebbero alcune considerazioni sulla personalità morale del poeta, i cui elementi verrebbero ad integrare le osservazioni necessariamente manchevoli fatte di sopra. Ma questo è un altro punto di vista che egualmente ci riconduce alla misteriosa unità e totalità dell'opera d'arte: e che tuttavia è sempre saggio risolvere in ben delimitati rilievi formali, sotto la pena di cader nel generico cui induce quasi sempre la critica razionalista o contenutista. Sull'origine ebraica del Saba, sulla natura inconsciamente biblica del suo pessimismo, sulla sua « sensualità » già i suoi maggiori critici ci hanno del resto egregiamente intrattenuti. E così sull'affettuosa passività colla quale il lato sentimentale vien subìto dall'artista, occupando in tal modo senza residui la gelosa intimità del suo mondo.

Giungiamo così a toccare della segreta suggestione della poesia del Saba, che è dovuta, oltre che alle complessità e difficoltà della sua formazione stilistica, a quelle della sua formazione etnica e morale. La carnalità di tanti significati di questa ispirazione, la delicata impudicizia di certe figure ha qualcosa di sottilmente esaurito e fatale, di disperatamente sopportato, in cui le distinzioni morali si dissolvono, e le stesse riflessioni etiche e gnomiche acquistano un sapore di ambiguo e dolce scetticismo. Al di là della favola breve e colorita in cui il Saba ha racchiuso i vaghi fantasmi della sua creazione non è che stanchezza, disfacimento e morte. E la stessa saggezza e maturità intima che il poeta sembra oggi aver conseguito non ci deve ingannare, perchè ha sapore di cenere. Certo dietro le floride sembianze delle sue fanciulle non ci aspettiamo di veder apparire il romantico teschio dalle orbite vuote; ma l'acerbità del desiderio appare spesso acuita come da uno stanco presentimento, da un senso estenuato di fatalità cosmica:

> O nell'antica
> carne dell'uomo dall'inizio infitta
> antica brama!

Così, dietro gli aspetti di questa poesia, che per tanti lati si ricollega alla nostra tradizione, e il cui tono si presenta subito così intimo e familiare, ci si svela spesso un volto di tristezza straniera ed immemorabile, che ci tocca appunto in ragione della sua misteriosa lontananza, e ci richiama al pensiero di una razza errante da tanti secoli sopra la terra, e alla sua nostalgia disperata di potersi un giorno fermare.

SERGIO SOLMI.

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI
Tipografia Sociale - Pinerolo 1926